

A madridi herceg és a gerolsteini hercegnő

Dalbetétek és emlékeztető motívumok

Verdi, Gounod és Offenbach egy-egy művében*

Mint ismeretes, az operett az 1850-es évek közepén, Párizsban született, s a zenés színház eme új műfaját nagy mértékben meghatározta a daljáték és opera közt egyensúlyozó opéra-comique valamint az operaparódia hagyománya. Opera és operett sajátos viszonyát tükrözi a szórakoztató zsáner neveként gyökeret vert műszó is. A kicsinyítő képzős, „operácska” jelentésű „opérette” terminust Offenbach néhány szereplős, egyfelvonásos darabjai megjelölésére használta, melyeknek rövid terjedelme és csekély apparátusa a színházi privilégium-rendszer diktálta kényszerből eredt. Első egész estét betöltő műveit többnyire nem ezzel, hanem az „opéra-bouffe” szóval jelölte, mely az olasz opera buffa francia megfelelőjeként egyszerűen vígoperát jelent, s amely ebben az értelemben természetesen már korábban is használatban volt. Valószínűleg az offenbach-i „vígoperák”-nak a korabeli vígoperáktól eltérő volta – parodisztikus, bohózszerű és szatirikus jellege – lehetett az oka, hogy például Ausztria-Magyarországon gyakran az opéra-bouffe-okat is „operette”/„Operette”-ként jelölték, s a szó egy új műfaj megjelölésévé vált, tekintet nélkül a darabok terjedelmére és apparátusára. Offenbach szórakoztató zenés színpadi műveit tehát a vígoperától minőségileg elütő műfajként érzékelték, esetenként annyira, hogy „igazi”, hagyományosabb opéra-comique-jait is operettként emlegették. Például a *Les Contes d'Hoffmann*t 1881 decemberében „fantastische Operette” műfaji megjelöléssel mutatták be a bécsi Ringtheaterben; az 1882-es budapesti bemutató alkalmával pedig „regényes operette”-ként említették a Népszínház színlapjai.¹

Az „operett” műszó a 19. század második felében a jelek szerint nem feltétlenül volt annyira pejoratív csengésű, mint 1900 után; a német „Operette” 18. századi jelentése (Singspiel, daljáték) sem merült még feledésbe. Valószínűleg a „komoly” és a „könnyű” zenés színházi műfaj közti, csekélyebb távolság, s nem csak a zeneszerzők ambíciója magyarázza, hogy időnként operettekre is használták az opera megjelölést.² De miben hasonlít és miben különbözik akkor egy 19. századi operett és opera, ha adott esetben még a műfaji megjelölés is ennyire képlékeny volt?

Tanulmányomban három darab összevetésén keresztül szeretném mindezt illusztrálni. A francia főváros rendkívül gazdag zenés színházi repertoárjából olyan műveket választottam, melyet 1867-ben, figyelemre méltó földrajzi közelségben mutattak be. Ez az esztendő a Második Császárság második (és egyben utolsó) világkiállításának éve volt Párizsban,³ s részben talán ennek is köszönhetően a színházak műsorát tekintve valóságos *annus mirabilis*, mint arról egyebek mellett a színpadi írókat és zeneszerzőket tömörítő kamara, a *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* éves kimutatása tanúskodik.⁴ Ebből a gazdag

* A tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskolája TÁMOP posztdoktori ösztöndíjának támogatásával készült.

¹ Nem mellékes, hogy mind Bécsben, mind Budapesten prózadiálogusokkal adták a darabot.

² Huber Károly *A király csókja* című egyfelvonásos operettjét, melyet a budapesti Népszínház megnyitó előadásán mutattak be (1875. okt. 15.) az egyik fennmaradt kéziratos szöveggönyv (Országos Széchényi Könyvtár [a továbbiakban: H-Bn], MM 5551) „víg opera”-ként említi. A nyomtatott szöveggönyvekben (H-Bn 14.979/4; MM 17.702 valamint Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, SZ 202) és egy másik kéziratos szöveggönyvben (H-Bn MM 5550) „operette” a műfaji megjelölés. A zeneszerző partitúrákézirátában (H-Bn Ms. mus. 1645) „víg dalmű” szerepel. Sztojanovits Jenő *Peking rózsája* című darabja (bem. Budapest, Népszínház, 1888. április 7.) a sűgőkönyv (H-Bn MM 5754) szerint „operette”, a játszópártitúra (H-Bn Népsz. 585/I) végén viszont azt olvassuk: „Ende der Oper”.

³ Jean-Claude Yon, „Du général Boum aux canons de Bismarck”, in uő., *Jacques Offenbach* (Paris: Gallimard, 2000), 375–402.

⁴ *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Tome I: *Exercices 1866–1869* (Paris: Commissions des auteurs et compositeurs dramatiques, 1869).

repertoárból három olyan darabot választottam, melyekkel – bár eltérő gyakorisággal – ma is találkozhatunk opera- és operettszínházak műsorán: Verdi francia történelmi nagyoperáját, a *Don Carlost*, melyet 1867. március 11-én adott először az Académie Impériale de Musique; Gounod Shakespeare-operáját, a *Roméo et Juliette*-et melynek premierje április 27-én volt a Théâtre-Lyrique-ben; illetve Offenbach *La Grande-Duchesse de Gérolstein* című opéra-bouffe-ját, melynek ősbemutatójára április 12-én került sor a Théâtre des Variétés-ben. A három művet természetesen nem teljességében fogom vizsgálni – ez lényegesen meghaladná egyetlen tanulmány kereteit – csupán a darabok egyes, dramaturgiai és zenei szempontból összemérhető részleteit állítom párhuzamba. Írásom első részében Verdi, Gounod és Offenbach egy-egy betétdalát, míg a másodikban az emlékeztető témák technikájának alkalmazását veszem szemügyre.

Munkám elsősorban analitikus, s nem szövegkritikai tanulmány. A szóban forgó részletek vizsgálatára ugyanakkor természetesen a három művel kapcsolatos előadástörténeti problémák ismeretében, vagyis a három darab „önazonosságának” kérdésével és elemzésük kockázataival számot vetve vállalkozom.⁵ A vizsgálatot megkönnyíti, hogy a *Don Carlos* keletkezésének és átdolgozásainak szövevényes történetét bőséges és jó minőségű nemzetközi szakirodalom tárgyalja,⁶ Escudier korabeli zeneműkiadványain túl az opera különféle műalakjait összevető kritikai kiadás is napvilágot látott,⁷ s a művet tárgyaló elemzések is figyelemre méltók.⁸ Gounod művéből ugyan nem áll rendelkezésre hasonlóan megbízható, modern kiadású kottaszöveg, ám Steven Huebner kutatásai⁹ valamint Choudens korabeli kiadásai alapján képet alkothatunk róla, milyen formában játszhatták a darabot a Théâtre Lyrique-beli ősbemutatón, s hogyan dolgozta át utóbb a zeneszerző az 1873-as Opéra-Comique-beli, illetve az 1888-as Opéra-beli felújítás alkalmával.¹⁰ Offenbach opéra-bouffe-jának ugyan megintcsak nincs kritikai kiadása, ám Brandus és Dufour korabeli

⁵ Vö. Szegedy-Maszák Mihály, „A mű önazonossága és az elemzés kockázatai”, *Magyar Zene* 49/1 (2011. február), 5–15.

⁶ *Atti del II° congresso internazionale di studi verdiani. Verona, Castelveccchio; Parma, Istituto di studi verdiani; Busseto, Villa Pallavicino. 30 luglio – 5 agosto 1969*, red. Marcello Pavarani (Parma: Istituto di studi verdiani, 1971); Andrew Porter, „A Sketch for *Don Carlos*”, *The Musical Times* 111/1531 (1970), 882–885; uő., „The Making of *Don Carlos*”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 98 (1971–1972), 73–88; uő., „A Note on Princess Eboli”, *The Musical Times* 113/1554 (1972), 750–754; Ursula Günther, „La Genèse de *Don Carlos*, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867”, *Revue de Musicologie* 58/1 (1972), 16–64; uő., „La Genèse de *Don Carlos*, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867. Deuxième Partie”, *Revue de Musicologie* 60/1–2 (1974), 87–158; uő., „La Genèse de *Don Carlos* de Giuseppe Verdi: Nouveaux documents”, *Revue de Musicologie* 72/1 (1986), 104–117; Marc Clément, „Eine neu entdeckte Quelle für das Libretto von Verdis *Don Carlos*”, *Melos* 44/6 = *Neue Zeitschrift für Musik* 138/6 (1977), 496–499; Mathias Spohr, „Don Carlos / Don Carlo”, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring (München–Zürich: Piper, 1991), Bd. 6: *Werke Spontini–Zumsteeg*, 470–478; Roger Parker, „Don Carlos”, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 1992), vol. 1, 1198–1202.

⁷ Giuseppe Verdi, *Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani)*, a cura di Ursula Günther (Milano: Ricordi, 1986). Günther azokat a részeket is közreadta, melyeket Verdi még a bemutató előtt húzott a darabból, s így Escudier korabeli kiadásából is kimaradtak.

⁸ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 3: *From Don Carlos to Falstaff* (London: Cassell, 1981); Karla Reinhart, „Dreimal Don Carlos am Grab Kaiser Karls: In *Hernani* von Victor Hugo, und in Giuseppe Verdis *Ernani* und *Don Carlos*”, *Archiv für Musikwissenschaft* 56/3 (1999), 234–244; Roger Parker, „Philippe and Posa Act II: The Shock of the New”, *Cambridge Opera Journal* 14/1–2 (2002), 133–147; David Rosen, „*Don Carlos* as Bildungsoper: Carlos's Last Act”, *Cambridge Opera Journal* 14/1–2 (2002), 109–131.

⁹ Steven Huebner, *The Operas of Charles Gounod* (Oxford: Clarendon Press, 1990); uő., „Roméo et Juliette (ii)”, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, 31–33. Vö. Sabine Henze-Döhring–Thomas Schacher, „Roméo et Juliette”, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2: *Werke Donizetti–Henze*, 531–533.

¹⁰ Hogy csak a számomra legfontosabb kiadványt említsem: az 1867-es párizsi ősbemutatót követően kiadott partitúra két példánya fellelhető az OSZK Zeneműtárában (ZBK 112a-1 és ZBK 112-0-2).

kiadványai, valamint Jean-Claude Yon Offenbach-monográfiájának¹¹ idevágó adatai megítélésem szerint elegendő felvilágosítással szolgálnak a mű előadástörténetével kapcsolatban.

1. Dalbetétek

Mint a 19. század első felének operai betétdalait vizsgáló Martin Ruhnke rámutatott,¹² lényeges különbség van abban a tekintetben, hogy egy dal prózai darabban, vagy végigkomponált opera részeként hangzik-e el. Míg egy prózadrámában (vagy daljátékban) a dalbetétek idézetszerűen kiemelkednek, végigkomponált operában a dal jelleg kevésbé nyilvánvaló, zeneszerzők és librettisták ezért rendszerint külön felhívják rá a figyelmet. A zeneszámot előadó szereplők általában verbálisan is utalnak rá, hogy dalt fognak énekelni, esetleg a többi jelenlévő is biztatja őket, a dalok pedig hangsúlyozottan „dalszerűek”: strófikus szerkezetűek, szövegkezelésükre nem jellemző a szövegrészek önkényes, áriaszerű ismételtetése. Gyakori a pengetős hangszert utánzó, pizzicato vonóskíséret, s a színpadi utasítás szerint a szereplők gyakran gitárral vagy mandolinnal a kezükben „kísérik” a dalt. A kora 19. századi opéra-comique-ban és német romantikus operában a dalbetétek gyakran ún. expozíció-balladák, melyek a darab cselekményére vonatkoznak, zenei témáik pedig gyakran térnek vissza dramaturgiai jelentőséggel bíró reminiszenciaként a mű későbbi pontjain.

A *Don Carlos* Fátyol-dala minden tekintetben megfelel a Ruhnke által leírt típusnak. A kétstrófás zeneszám a második felvonás második képének kezdetén, a Szent Jusztin kolostor bejáratánál hangzik el.¹³ Erzsébet kísérete – Eboli hercegnő, Aremberg grófnő, Thibault és apródtársai, valamint az udvarhölgyek – itt várakoznak, mivel a kolostorba az előírás szerint csak a királyné léphet be. Eboli ezért azt javasolja, hogy üssék el valamivel az időt, felváltva énekeljenek. Mandolint hozat Thibault apróddal, s a sort maga kezdi, dalának egzotikus, szaracén karakterét is előre meghatározva. Méry és Du Locle szövege igazi balladaként elbeszélést és drámai párbeszédet váltakoztat. Története a következő: a granadai királyi palota kertjében Ahmed, mór uralkodó egy éjszaka elfátyolozott nővel találkozik, aki azonnal el is nyeri tetszését. Leplezetlenül ajánlatot tesz neki, mondván, lépjen a királyné örökébe, akit már nem szeret. Amikor azonban a szépség az uralkodói felszólításnak eleget téve leveszi fátylát, kiderül, hogy nem más, mint maga a királyné. A Fátyol-dal természetesen az opera cselekményére vonatkozó példázat: a harmadik felvonás első képének kezdetén Eboli fogja leleplezni magát az éjfélbeli találkára érkezett infánsnak. A felismerés kölcsönös lesz: Eboli ekkor jön majd rá, hogy Carlos szerelmének tárgya nem ő, hanem Erzsébet.¹⁴ A fátyolnak – egy utóbb elvetett szerzői elképzelés szerint – másféle értelemben, a király és a hercegnő viszonyát illetően is fel kellett volna lebbennie: annyiban, hogy a Fülöp által házasságtöréssel vádolt Erzsébet bűnét valójában az uralkodó követte el Ebolival. A hercegnő és Erzsébet eredetileg tervezett kettőse s vele ez a beismerés azonban egy drasztikus húzásnak köszönhetően kimaradt. Eboli a negyedik felvonás első képének ötödik jelenetében már csak a királyné ékszeresdobozának ellopását vallja be, mielőtt Erzsébet felkínálná neki a zárda és a száműzetés közti választás lehetőségét.¹⁵

¹¹ Ld. az 1. jegyzetet. Vö. Volker Klotz, „La Grande-Duchesse de Gérolstein”, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4: *Werke Massine–Piccini*, 536–540 valamint Andrew Lamb, „Grande-Duchesse de Gérolstein, La”, in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, 510.

¹² Martin Ruhnke, „Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840”, in *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. Heinz Becker (Regensburg: Bosse, 1976), 75–97.

¹³ *Don Carlos. Opéra en cinq actes. Paroles de Méry et Camille du Locle. Musique de G. Verdi* (Paris: Michel Lévy/Léon Escudier, [1867]), 29–30. [nyomtatott librettó]

¹⁴ Uott., 50–51.

¹⁵ Uott., 69–70.



1. kotta: Verdi, *Chanson du voile*, 1–4. ütem



2. kotta: Delibes, *Les Filles de Cadix. Boléro*, 1–10. ütem

A Fátyol-dalnak nem csupán szövege, hanem zenéje is egzotikus: a strófák bolero-ritmussal kezdődnek (1. kotta), melyet ugyan Verdi 6/8-ban jegyzett le (♩ = 69), ám amelynek az első négy ütem modális harmóniaváltásai inkább 3/4-es lüktetést kölcsönöznek. Az előjáték azt a fajta spanyolos hangot pendíti meg, amit Delibes néhány évvel korábbi Musset-megzenésítése, a *Les Filles de Cadix* is (2. kotta, 1863-as kompozíció) – utóbbi műfaját tekintve is bolero.¹⁶

Több hasonló egzotikus elemmel találkozunk Verdi strófájának immár valóban 6/8-os lüktetésű főrészében is: ilyen a cintányér és triangulum alkalmazása; a szövegsorok végén található, központozásszerű hajlítások (3. kotta, az énekszólam 7., 9., 11. és 13. ütemében); a domináns kvintszext akkord basszusául szolgáló vezetőhang leszállítása a 8. és 12. ütemben; a bő másodlépés az énekszólam 15. és 19. ütemében; vagy éppen a kiírt, szövegtelen *cadenza* a főrész végén (4. kotta), melynek – mint az opera keletkezéstörténetét feltáró Ursula Günther rámutatott – a zeneszerző több változatát is bejegyezte az ősbemutatón Eboli szerepét alakító Pauline Gueymard-Lauters szerepkönyvébe.¹⁷

¹⁶ A Musset-költemény a *Contes d'Espagne et d'Italie* című egzotikus verseskötet egyik darabja.

¹⁷ Günther, „La Genèse de *Don Carlos*” (1972), 46–47; a *cadenza* egyes változatainak diplomatikus átírását ld. uott., 53–55. Eboli szerepét eleinte Emma Mauduit-nek szánta az Opéra vezetése; utóbb esett a választás Gueymard-Lauters-re; az ő kedvéért Verdi A-dúrba transzponálta az eredetileg G-dúrban írt dalt.

ÉBOLI

mp *f*

Au pa-lais de fé-es des Rois Gre-na-dins, De-vant les nym-

p

phée-es de ses beaux jar-dins, Cou-ver-te d'un voi-le, u-ne

pp

fem-me un soir, À la belle é-toi-le seu-le

3. kotta: Verdi, *Chanson du voile*, 6–19. ütem

ÉBOLI

Ah!

f

pp + THIBAULT coll 8va alta

Ah!

4. kotta: Verdi, *Chanson du voile*, 34. ütem

ÉBOLI *allarg.* **Allegro come Ima**

Je suis maî - tres-se et sou - ve - rai - ne. Je suis comme la beau - té De la lé - gen - de du

voi - le Qui voit luire à son cô - té Le doux re - flet d'une é - toi - - - le!

5. kotta: Verdi, No. 12 Introduction et Chœur, 136–146. ütem

A refrén („Ô, jeunes filles”) a strófa főrésztől eltérően $\frac{2}{4}$ -es metrumú; táncos, tercpárhuzamos dallamának előadásába Thibault is bekapcsolódik, majd a kórus is megismétli a témát. Az ismétlések nem egyszerűen lekerekítik a strófákat, hanem a dallam emlékezetbe vésését is szolgálják. A hallgatónak ugyanis a harmadik felvonás első képének második jelenetében rá kell majd ismernie erre a zenére s vele ballada és cselekmény párhuzamaira, amikor az álarcos Eboli az éjféli találkára, Don Carlosra várakozva visszautal korábbi dalára (5. kotta). A ráismerést persze a szöveg is megkönnyíti, a hercegnő ugyanis szemérmetlenül maga fedi fel a hasonlóságokat:

Pour une nuit me voilà Reine,
Et dans ce jardin enchanté,
Je suis maîtresse et souveraine.

Egy éjszakára, íme, én vagyok a királynő,
s ebben az elvarázsolt kertben
úrnő [vagy: szerető] és uralkodónő vagyok.

Je suis comme la beauté de la légende du voile
[...].¹⁸

Olyan vagyok, mint a Fátyol-legenda-beli szépség
[...].¹⁹

Említésre méltó, hogy Eboli betétdalának, mi több a szóban forgó jelenetnek nincs megfelelője az opera drámai előképében, Schiller *Don Carlos*, *Infant von Spanien* című tragédiájában – hacsak azt a színpadi utasítást nem tekintjük ilyen előzménynek, mely szerint az infánsra várakozó hercegnő a második felvonás hetedik jelenetében „lantot ver és énekel”, a következő kezdetén pedig „tovább játssza a balladát”.²⁰ Schiller két említett részlete viszont nem a kolostornál játszódik, hanem Eboli szobájában; a királyné kísérete sincs a színen, a hercegnő egymaga vár Carlosra, akinek érkezését követően az operával ellentétben azonnal sor kerül a kölcsönös felismerésre. Persze, mint Marc Clémour rámutatott, nem Schiller műve volt a librettisták egyetlen forrása.²¹ Eboli dalának azonban a szöveggönyv másik előzmé-

¹⁸ Nyomtatott librettó, 46.

¹⁹ Saját fordításom.

²⁰ Friedrich Schiller, *Három dráma*, ford. Vas István (Budapest: Európa, 2000), 203 és 208.

²¹ Marc Clémour, „Eine neu entdeckte Quelle”.

nyében sem találjuk nyomát: Eugène Cormon *Philippe II, roi d'Espagne* című tragédiájában, melynek *L'Étudiant d'Alcala* című prológusa a Schillernél nem szereplő fontainebleau-i felvonás anyagát szolgáltatta.²² Cormonnál egyébként Eboli nevű hercegnő sincs, szerepét egy Ines nevű márkinő tölti be.

Gyanús, hogy az irodalmi előképektől való eltérést zenés színházi konvenciók motiválták – annál inkább, hiszen tudjuk, hogy a Verdi- és Schiller-mű közti legfeltűnőbb és leggrandiózusabb különbséget, az opera harmadik felvonását megkoronázó autodafé-tablót az Académie Impériale de Musique hagyományai, s konkrétan Meyerbeer *Le Prophète* című történelmi nagyoperájának (bem. 1849) példája inspirálta.²³ Ha a *Don Carlos*szal kapcsolatban a műfaji hagyományok kérdése felmerül, akkor az irodalom – érthető módon – rendszerint ezt, a grand opéra konvenciók követését hangsúlyozza. A Fátyol-dal azonban mintha nem a látványos historizáló zsáner hagyományait követné: az expozíció-ballada, melynek témái reminiszcienciaiként térnek vissza, inkább az opéra-comique kelléktárához tartozott – gondoljunk Jenny balladájára („D’ici voyez ce beau domaine”) Boieldieu *La Dame blanche*-éből (bem. 1826) vagy Zerline románcára („Voyez sur cette roche”) Auber *Fra Diavolójából* (bem. 1830). E megállapításnak csak látszólag mond ellent, hogy Meyerbeer *Robert le diable* című nagyoperájában (bem. 1831) Bertram is hasonló balladát énekel („Jadis régnait en Normandie”), hiszen, mint Mark Everist kutatásainak köszönhetően ismeretes, Meyerbeer műve eredetileg három felvonásos opéra-comique-nak készült, s a tervből csak menet közben lett ötfelvonásos nagyopera.²⁴

Eboli Fátyol-dalához hasonlóan nincs megfelelője a *Roméo et Juliette* irodalmi előképében annak a dalbetétnek, melyet Stefano apród énekel az opera harmadik felvonásában, a második kép kezdetén („Que fais-tu, blanche tourterelle”).²⁵ A második kép pandanja Shakespeare tragédiájának az a helye, mely modern kiadásokban a harmadik felvonás nyitójeleneteként szerepel. Ebben azonban nem hangzik el dal, sőt Stefano nevű apród egyáltalán nincs is a darabban. Az apród-nadrágszerepek kedveltek voltak viszont a francia nagyoperában,²⁶ annak ellenére, hogy a férfiruhába bújt szopránokat főszerepekben ekkor már a Salle Le Peletier-ben sem tolerálták. Az apród-konvenciót követve a Barbier-Carré librettista páros már Gounodnak a Théâtre-Lyrique-ben bemutatott, másik kanonizált darabjában, a *Faust*ban (bem. 1859) is felléptetett hasonló nadrágszereplőt, Siebel személyében.

Bár a *Roméo et Juliette* épp úgy a grand opéra és opéra-comique között egyensúlyozó, líraibb operatípus képviselője, mint a *Faust*, eltérően a korábbi darabtól, melynek prózadialógusait Gounod utólag helyettesítette recitativókkal, a *Roméo* már ösbemutatója alkalmával is

²² *Philippe II, roi d'Espagne, drame en cinq actes, imité de Schiller et précédé de L'Étudiant de l'Alcala, prologue par M. E. Cormon* (Paris: Michel Lévy, 1846). Cormon művét 1846. május 14-én mutatták be a párizsi Théâtre de la Gaîtében.

²³ A Verdi és a párizsi Opéra igazgatója, Émile Perrin közt közvetítő Léon Escudier 1865. július 17-én kelt levele arról tudósít, hogy a zeneszerző egy-két olyan jelenetet hiányol Schiller *Don Carlos*ából, melyben a díszletezés megragadhatná a közönséget („l’absence d’une ou trois scènes où la décoration puisse saisir le public”). Rögtön utána konkrét példákat is említ: „Valami meglepőt szeretne, mint például a korcsolyázók jelenete a *Le Prophète*-ből, vagy a dómjelenet” („Il voudrait quelque chose d’imprévu comme par exemple la scène des Patineurs du Prophète ou celle de l’église [...]”). Günther, „La Genèse de *Don Carlos*” (1972), 24. Néhány nappal később, 1865. július 21-én Verdi maga írta Perrinnek a *Don Carlos*-témáról: „nagyszerű dráma, de talán hiányzik belőle egy kis látványosság” („magnifico dramma ma a cui manca forse un po’ di spettacolo”). Uott, 30.

²⁴ Mark Everist, „The Name of the Rose: Meyerbeer’s opéra comique, *Robert le Diable*”, *Revue de Musicologie* 80/2 (1994), 211–250.

²⁵ *Roméo et Juliette. Opéra en cinq actes par Jules Barbier et Michel Carré. Musique de Ch. Gounod* (Paris: Michel Lévy, 1867), 37–38. [nyomtatott librettó]

²⁶ Gondoljunk Urbain-re a *Les Huguenots*-ban (bem. 1836) vagy az *Un ballo in maschera* Oscarjának azonos nevű elődjére Auber *Gustave III ou Le bal masqué*-jában (bem. 1833).

végigkomponált mű volt.²⁷ Stéfano tehát – Ebolihoz hasonlóan – recitativóban jelenti be, hogy dalt fogunk hallani („Je veux d’une chanson égayer leur réveil”), melynek kíséretét aztán a színpadi utasítás szerint kardját gitárnak használva pengeti.²⁸ Stéfano a hercegnőtől eltérően nem az időt akarja elütni dalával, hanem felbosszantani a Capulet-ház híveit. A bosszantás olyan jól sikerül, hogy Mercutio és Tybalt halála, valamint Roméo száműzetése lesz a következménye.

Andantino $\text{♩} = 66$
STÉFANO

Gar-dez bien la bel - le! Qui viv - ra ver - ra! Vo-tre tour-te - rel - le Vous é - chap-pe -

ra, Vo - tre tour - te - rel - le Vous é - chap - pe - ra.

Tempo lmo

6. kotta: Gounod, *Roméo et Juliette*, No. 12 Chanson, 50–61. ütem

Gounod betétdala is két strófából áll, s a páros ütemű refrén („Gardez bien la belle”, 6. kotta) itt is metrikailag kontrasztál a hármas ütemű főrésszel. A refrént Stéfano a Capulet-házhoz tartozó Grégorio és társai érkezését követően harmadszor is megismétli, de nem emlékeztetőül (hiszen csak az imént fejezte be a dalt), hanem megint csak a bosszantás kedvéért. A zeneszám témáival a későbbiekben nem találkozunk, annak ellenére, hogy a szöveg ezúttal is példázatszerűen utal a cselekményre, nem annyira ballada-, mint inkább lafontaine-i állatmese módjára: a keselyűk fészkeben időző, szerelmes fehér gerlicében, aki a refrén szerint megszökik majd a vele turbékoló szerelmes örvösgalambbal, nem nehéz Juliette-re ismerni, aki Capulet létére a Montague Roméót szereti. Gounod betétdala annyiban is hasonlít Verdiére, hogy a végén Stéfano is virtuóz *cadenzát* énekel (7. kotta).

Plus lent
STÉFANO

Gar-dez bien la bel - le, Vot-re tour-te - rel - - - - - le Vous é - chap - pe - ra.

7. kotta: Gounod, *Roméo et Juliette*, No. 12 Chanson, 95–101. ütem

²⁷ Steven Huebner szerint felmerült ugyan a prózadiálogusok lehetősége, a zeneszerző azonban végül elvetette ezt. Ld. Huebner, „Roméo et Juliette”, 31.

²⁸ „Il fait mine de pincer de la guitare sur son épée” – olvashatjuk a nyomtatott librettóban.

Offenbach műve, a *La Grande-Duchesse de Gérolstein* Verdi és Gounod operájával ellentétben nem végigkomponált darab, a dialógusok prózában zajlanak. Ebben, és a zenekarral kísért próza, a *mélodrame* alkalmazásában²⁹ az opéra-bouffe az opéra-comique műfaji hagyományait folytatja. További fontos különbség a két egykorú operához képest a strófás dalok nagy száma: míg a *Don Carlos*-ban és a *Roméo et Juliette*-ben a dalbetétek inkább kivételnek számítanak az áriák, együttesek és nagyszabású kórustételek sorában,³⁰ addig Offenbach művében a couplets-formájú zeneszámok dominálnak.³¹ Boum generális és Puck báró balladája („Max était soldat de fortune”) azt meséli el Paul hercegnek, hogyan gyilkolták meg kétszáz évvel korábban a Nagyhercegnő ösének, Victorinnak szeretőjét, a snájdig katonatisztet, Max de Seidlitz-Calembourg grófot.³² A két operai dalbetétéhez hasonlóan ez az elbeszélés is a cselekményre vonatkozik, bár expozíció-balladának nem nevezhetjük, hiszen nem a cselekmény kezdetén, hanem a második felvonás vége felé hangzik el. A zeneszám közvetlen előzménye, hogy a Wandával frigyre lépni készülő, viharos sebességgel generálissá előléptetett Fritz közlegény visszautasítja a Nagyhercegnő közeledését. Utóbbi, amikor megtudja, hogy Fritz szíve választotta nem ő, a férfit a palota jobb szárnyában helyezetteti el, melyet titkos folyosó köt össze a második felvonás színhelyéül szolgáló teremmel. A Fritzre féltékeny Boum és Puck mindezt – a balladában elbeszélte egykori gyilkosságra emlékezve – annak jelenként értelmezi, hogy a sértett nő bosszút forral, s a dalbetét előadását követően, egy komikus tercett keretében a Nagyhercegnő kérésével, a Fritzre ugyancsak féltékeny Paullal maguk is összeesküvést szőnek a kegyenc meggyilkolására. (Fritz és Wanda nászát követően a Nagyhercegnő is csatlakozik a komplotthoz; utóbb azonban meggondolja magát, s a gyilkosság így végül elmarad).

²⁹ Ld. a No. 10^{bis}, 12, 15^{bis} és 15^{ter} zeneszámokat Choudens zongorakivonatában. Ez a fajta melodramatikus előadásmód nem keverendő össze az ugyancsak melodrámának nevezett, kora 19. századi francia színháztípusal, melyet mindenekelőtt René-Charles Guilbert de Pixérécourt neve fémjelez.

³⁰ A *Don Carlos*-ban például Eboli Fátyol-dalán kívül egyetlen strófikus betétszám van: Erzsébet No. 10 románca („Ô, ma chère compagne”), melyben száműzött udvarhölgyétől, Aremberg grófnétól búcsúzik.

³¹ Ilyen zeneszám az első felvonásban Fritz dala (No. 1b „Allez, jeunes filles”); Az ezred dala (No. 3b „Ah c’est un fameux régiment”) amely nyilvánvalóan Donizetti *La Fille du régiment* című opéra-comique-jának (bem. 1840) megfelelő zeneszámára utal; Puck dala, mely a „Pletyka a *Gazette de Hollande*-ból” címet viseli (No. 5 „Pour épouser une princesse”); a Nagyhercegnő Kard-kupléja (No. 6b „Voici le sabre de mon père”); a második felvonásban az udvarhölgyek kupléja (No. 8b „Je t’ai sur mon cœur”); Boum generális és Puck báró balladája (No. 11 „Max était soldat de fortune”); az Offenbach által a premiért követően húzott második fináléban a Nagyhercegnő dala („Rien est fait quand rien est écrit”, Choudens kiadásában nem szerepel); a harmadik felvonás kezdetén a Nagyhercegnő és Boum kettőse (No. 14 „Ô, grandes leçons du passé”); a Nagyhercegnő bordala (No. 20b „Il était un de mes aïeux”), amely Goethe *Faust*jának a thulei királyról szóló balladáját parodizálja; valamint Fritz panasza (No. 21 „Eh! bien, Altesse, me voilà”).

³² *La Grand-duchesse de Gérolstein. Opéra-bouffe en trois actes, quatre tableaux par Henri Meilhac & Ludovic Halévy. Musique de Jacques Offenbach* (Paris: Michel Lévy, 1867), 87–88. [nyomtatott librettó]

Andante maestoso ♩ = 88

BOUM

PUCK

Ne de-vi-nez-vous pas, c'est u - ne sombre his - toi - re Les murs de ce pa -

Ob, Cor

f Vle, Bassi

Archi

p

Timp

PAUL

lais en gar - - dent la mé - moi - - - re Les murs de ce pa -

Ob, Cl, Cor, Fg, Tr

Archi

Tutti

f

BOUM

lais En gar - dent la mé - moi - - - re.

Cl, Cor, Fg, Tr

Fg, Tr

f Tutti

Trb, Tuba

8. kotta: Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, No. 11 Ballada, 1–15. ütem

BOUM

PAUL

PUCK

PAUL, PUCK, BOUM coll 8va bassa

Par ce cou - loir Par ce cou - loir Par ce cou - loir Par ce cou - loir

Archi

p

Fg

cres.

cen.

do

sempre

f

Archi

9. kotta: Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, No. 11 Ballada, 56–65. ütem

A Fátyol-dal egzotikumával és Stéfano dalának bestiáriumával szemben Offenbach, Meilhac és Halévy dalbetétje a rémballada jegyeit mutatja. A tulajdonképpeni dal két strófáját rövid, hangulatteremtő recitatív párbeszéd vezet be (8. kotta), melynek nem csupán szövege, de baljós tremolói (3. és 6–9. ütem) és vésztyjósó basszusmenetei (ld. különösen az 1–2., 4–5. és 13–15. ütemet) is jelzik, hogy sötét történetet (*sombre histoire*) fogunk hallani. A strófák főrése végig komor f-mollban van, a maggiore refrént pedig szintén tremolók és kromatikusan emelkedő fokozás készíti elő (9. kotta).

A félelmetes elemek azonban nevetséges vonásokkal keverednek. Legkirívóbb példája ennek a refrén kezdetén a kulisszák mögül felhangzó klarinét dallam, melybe szándékosan hamis hangok vegyülnek (ld. a tonikai orgonapont és domináns szeptimakkord fölött megszó-

laló Feszt és Deszt a 10. kotta 68., 72. és 76. ütemében). Az is meglehetősen bizarr, hogy az énekesek egyetlen hangon recitálnak (ld. a 69–76. ütemet ugyanott). A balladát komponálva Offenbachnak alighanem Berlioz „Boszorkányszombat” tétele járhatott a fejében a *Fantasz-tikus szimfóniából*, melyben az idée fixe groteszk, 8-os variánsa szintén klarinéton szólal meg.³³ Az opéra-bouffe balladát megelőző jelenetének szövegéből kiderül, hogy a torz klarinét-dallamnak igen konkrét jelentése van. Mint a szöveggönyv színpadi utasításában olvasható, s mint arra Puck báró külön is felhívja a figyelmet, bagoly-rikoltást utánoz,³⁴ ami ugyebár a kísértetiesség netovábbja.

PUCK, PAUL,
BOUM coll 8va bassa

loir 2 Cl dans la coulisse

E - cou - tez ra - ce fu -

ture E - cou - tez, é - cou - tez la si - nistre a - ven - ture Et l'his - toi - re d'a mour

10. kotta: Offenbach, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, No. 11 Ballada, 65–77. ütem

2. Emlékeztető motívumok

Mint láthattuk, a három dalbetét közül egyedül a *Don Carlos* Fátyol-dala exponál olyan zenei témát, amely utóbb emlékeztető funkcióban tér vissza a darab folyamán. Mindhárom tárgyalt műben találunk azonban egyéb zenei reminiscenciákat, melyek nem a fenti zenészművekhez kapcsolódnak.

Verdinél ezek a címszereplő Erzsébet iránti szerelmével illetve Posa márkihoz fűződő barátságával vannak összefüggésben.³⁵ A fontainebleau-i szerelmi kettős témája (No. 2 „De quels transports poignants et doux”) érthető módon akkor tér vissza, amikor Erzsébet az ötödik felvonás nyitó jelenetében (No. 21 Stances) Franciaországra emlékezik (11. kotta). Ugyanennek a témának hármasként változata szólal meg a negyedik felvonás második képének zenekari előjátékában, miközben a magányos *Don Carlost* látjuk börtönében (12. kotta). A dallam nem hagy kétséget afelől, hogy a fogoly gondolatai merre kalandoznak. Amikor pedig Erzsébet gondolatai az ötödik felvonásban a szép spanyol kertekre és Carlosra terelődnek, a zenekar az infánszal énekelt, második felvonásbeli kettősét (No. 9 „Par quelle douce voix”) idézi fel (13. kotta).

³³ Ld. a szimfónia zárótételének 22–28. ill. 41–46. ütemét.

³⁴ „Une clarinette imite le cri de la chouette” – áll a szöveggönyvben, s Puck is azt mondja: „C’est le cri de la chouette...”.

³⁵ Nem tekintem ilyen reminiscenciának a szerzetesek második felvonás kezdetén énekelt kórusának felidézését az ötödik felvonás zenekari előjátékában. Itt mindössze az azonos helyszín (Szent-Jusztin kolostor) indokolta ismétlésről van szó.

Allegro moderato (♩ = 96) *p*

Fran - ce, no - ble pa - ys, Si cher a mon jeune

â - ge! Fon - tai - ne - bleau! mon cœur est plein de vo - tre i -

ma - ge... C'est là que Dieu re - çut notre é - ter - nel ser - ment; *f*

11. kotta: Verdi, *Don Carlos*, No. 21 Stances, 79–91. ütem

Andante pesante (♩ = 58) *p* CARLOS assis la tête dans ses mains

espress. *f* *pp*

12. kotta: Verdi, *Don Carlos*, No. 19 Scène, 1–12. ütem

Érdekes jelentésbeli különbségeket kölcsönöz azonban Verdi reminiscenciáinak az eltérő hangszerelés. Carlos és Rodrigue második felvonásbeli Szabadság-kettősének harcosan idealista indulótémája (No. 5 „Dieu, tu semas dans nos bras”) mely a szóban forgó szám végén teljes zenekaron hangzik fel, a harmadik felvonás fináléjában kamarazenei letétben és *p* dinamikával szólal meg (14. kotta). Tercelő dallamát pizzicato mélyvonósokkal és fagottal kísért klarinétok játsszák, jelezve Carlos megrendülését, akit legkedvesebb barátja fegyverez le a király parancsát követve. Csak a negyedik felvonás második jelenetében derül ki, hogy az

árulás valójában önfeláldozás, amikor a haldokló márkí a börtönben búcsút vesz az infánstól, még egyszer utoljára, A-dúrban idézve fel barátságuk és közös céljuk emlékét.

Largo (♩ = 72)

Beaux jar-dins E-spa-gnols, à l'heu-re pâle et
som-bre, Si Car-los doit-en core s'ar-rê-ter sous votre om-bre,

13. kotta: Verdi, *Don Carlos*, No. 21 Stances, 94–100. ütem

RODRIGUE (à Carlos) **Allegro moderato assai** (♩ = 80) **CARLOS**

Votre é-pé-e! Ô ciel!

(Carlos remet son épée à Rodrigue qui s'incline en la présentant au Roi)

CHEUR **pp**

toi!... Rod-ri-gue! Lui! Po-sa!

14. kotta: Verdi, *Don Carlos*, No. 14 Ensemble et Final, 144–151. ütem

A hangnemi variálás Gounod operájának tematikus reminiscenciái esetében is fontos szerepet játszik. Juliette sorsmotívumát (No. 19 Final „La haine est le berceau de cet amour fatal!...”, 15. kotta) a zeneszerző és librettistái az első fináléban exponálják (No. 5, 31–51. ütem), ott azonban a-mollban szólal meg, eltérően a negyedik felvonás fináléjának d-molljától. A sorsmotívum csírája, a végkifejlet baljós előlegezése voltaképpen már Shakespeare-nél is ott van: a báli találkozást követően (I,5) e szavakkal tudakolja dajkájától szerelme nevét: „Go ask his name, if he be married, / My grave is like to be my wedding bed.” („Menj nyomba, kérdezd meg nevét: – ha nő, / Akkor a sírom lesz a nászi ágyam.”). A menyasszony esküvői összeomlásának ugyan nincs pandanja a tragédiában, s így az operabeli sorsmotívum

felidézésének sem; annyiban azonban a dráma is hasonlóan bánik a szerelmi halál motívumával, hogy már a prológusban előrebocsátja, s a későbbiekben is számos egyéb komor utalás készíti elő a tragikus végkifejletet.³⁶

15. kotta: Gounod, *Roméo et Juliette*, No. 19, 45–57. ütem

Gounod, Barbier és Carré műve e tekintetben tehát, ha nem is betű szerint, de legalábbis szellemében hűségesen követi Shakespeare-t. Annál inkább figyelemre méltó, hogy az opera befejezése viszont lényeges eltérést mutat a tragédiához képest. A *dénouement*-nak a Romeo és Júlia-szűzsé különféle feldolgozásaiban³⁷ kétféle változata akad. Shakespeare-nél azt a trisztáni variánst találjuk, melyet Pierre Boisteau francia adaptációja (1559),³⁸ Arthur Brooke ennek nyomán készült verses fordítása (1562)³⁹ illetve William Painter ugyancsak Boisteau nyomán készült prózai műve (1567)⁴⁰ követ: Romeo eszerint még azelőtt meghal, hogy Júlia felocsúdná a tetszhalálból. A másik verzióban ezzel szemben a Capulet-lány még Romeo halála előtt magához tér, majd miután kedvese meghal a méregtől, leszúrja magát. Két korai itá-

³⁶ I,4, Romeo: „I fear too early, for my mind misgives, / Some consequence yet hanging in the stars, / Shall bitterly begin his fearful date, / With this night’s revels, and expire the term / Of a despised life close’d in my breast, / By some vile forfeit of untimely death.” („[...] egyszerre sejti lelkem, hogy / Hogy a Sors, mely a csillagokban csüng még, / Ez éji bálon kezd meg komor, / Szörnyű futását, és unt életem, / Mit a mellemben zárok itt, gonosz / Csellel korahálálba kergeti.”); III,5, Juliet: „O, God, I have an ill-divining soul, / Methinks I see thee now, thou art so low, / As one dead in the bottom of a tomb [...]” („Jaj, Istenem, oly rosszat sejt a lelkem. / Ott lenn, amint állasz, egész olyan vagy, / Akár a holttest a kriptája mélyén.”); uott., Juliet: „Delay this marriage for a month, a week, / Or if you do not, make the bridal bed / In that dim monument where Tybalt lies.” („Halaszd el a nászt, csak egy óra-hétre. / Ha nem bírod, vedd nászi ágyamat / A kriptaboltba, hol Tybalt pihen.”); V,1, Romeo: „I dreamt my Lady came and found me dead, (Strange dream that gives a dead man leave to think)” („Álmomban édesem jött s halva lett – / Álmunkban eszmél a halott: beh furcsa!”). A magyar nyelvű részleteket Kosztolányi Dezső fordításában idézem.

³⁷ A szűzsé Shakespeare előtti feldolgozásainak áttekintése: Jill L. Levenson, „Romeo and Juliet before Shakespeare”, *Studies in Philology* 81/3 (Summer 1984), 325–347.

³⁸ Pierre Boisteau, *Histoires tragiques, Extraictes des œuvres italiennes de Bandel, et mises en langue française* (Lyon: Rollet, 1568).

³⁹ *The Tragical Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell and nowe in English by Ar[thur] Br[ooke]*, 1562.

⁴⁰ William Painter, *The Palace of Pleasure*, 1567.

liai feldolgozás: Luigi da Porto elbeszélése (1530k) és Matteo Bandello novellája (1554)⁴¹ így végződik, s ezt a verziót követi Shakespeare tragédiájának az a 18. századi átdolgozása is, mely a brit színész, David Garrick invencióját dicséri.⁴²

Mint Bernard Franco rámutatott,⁴³ Garrick befejezésváltozata, mely a párnak a szerelmi halál előtt még egy utolsó párbeszédre nyújt lehetőséget, meghatározó szerepet játszott Shakespeare művének franciaországi recepciójában. Már a darab legelső párizsi kiadása, Pierre Le Tourneur 1778-as munkája e változat fordítását közli főszöveggként – igaz, függelékként a shakespeare-i verzió is szerepel.⁴⁴ A további kiadások egy jó része lényegében nem új fordítás, hanem Le Tourneur változatán alapul, különféle módosításokkal. Valamennyi revideált kiadás: François Guizot (1821),⁴⁵ Horace Meyer (1836),⁴⁶ Benjamin Laroche (1838)⁴⁷ illetve Francisque Michel (1842)⁴⁸ átdolgozása a shakespeare-i végkifejlethez tér vissza; Meyer és Michel kiadásában azonban alternatív befejezési lehetőségként Garrick változata is megjelenik. Hasonlóképpen közölte a művet a Le Tourneur utáni első teljesen új fordítás (1860) szerzője, Victor Hugo is.⁴⁹ Ugyancsak Garrick átdolgozásának egy rövidített változatát adta elő 1827–28-ban, a Théâtre de l’Odéonban William Abbott Párizsban vendégeskedő angol társulata; a főszereplő párost Charles Kemble és Harriet Smithson játszotta. Utóbbi, mint ismeretes, az 1827. szeptember 15-i előadáson részt vevő Berliozt⁵⁰ olyannyira elbűvölte, hogy Miss Smithson később egy időre Madame Berlioz lett. Zenetörténeti szempontból figyelemre méltóbb azonban az a tény, hogy Berlioz bő évtizeddel később drámai szimfóniát komponált *Roméo et Juliette* címmel, s ennek Émile Deschamps által írott szövegkönyve⁵¹ szintén Garrick verzióját veszi alapul.⁵²

Nem meglepő tehát, hogy Gounod operájának utolsó oldalai is Garrick változatán alapulnak: közvetlenül azután, hogy Roméo felhajtotta a mérget, Juliette feleszmél Csipkerózsika-álmából („Où suis-je?...”), s következhet előbb a szerelmi extázis („Viens! fuyons au bout du monde...”), majd a keserű kijózanodás és végső búcsú („Ah! les parents ont tous des entrailles de pierre...”). A zeneszerző és librettistái szemszögéből nézve annál inkább érthető, hogy a tragédiának ezt a befejezésváltozatát választották, a színpadi hatás kedvéért feláldozva az

⁴¹ *Giulietta e Romeo. Novella storica di Luigi da Porto di Vicenza. Edizione XVII., colle varianti fra le due primitive stampe venete; aggiuntavi la novella di Matteo Bandello su lo stesso argomento, il poemetto di Clizia Veronese, ed altre antiche poesie; col corredo d’illustrazioni storiche e bibliografiche per cura di Alessandro Torri; e con sei tavole in rame* (Pisa: Fratelli Nistri, 1831).

⁴² *Romeo and Juliet by Shakespear[e]. With Alterations, and An Additional Scene by D. Garrick. As It Is Performed at The Theatre-Royal in Drury-Lane* (London: J. and R. Tonson & S. Raper, 1753). Vö. Charles Haywood, „William Boyce’s »Solemn Dirge« in Garrick’s Romeo and Juliet Production of 1750”, *Shakespeare Quarterly* 11/2 (Spring 1960), 173–187.

⁴³ Bernard Franco, „Roméo et Juliette: traductions, adaptations, réceptions au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle”, *Revue Germanique internationale* 5 (2005) = *Shakespeare vu d’Allemagne et de France des Lumières au Romantisme*, 203–221.

⁴⁴ *Shakespeare traduit de l’anglois*, par Pierre Le Tourneur, Tome 4 (Paris: chez l’auteur, 1778).

⁴⁵ *Œuvres complètes de Shakspeare* [sic], traduites de l’anglais par Letourneur. Nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot, Tome 4 (Paris: l’Advocat, 1821).

⁴⁶ *Œuvres dramatiques de Shakspeare* [sic], traduites de l’anglais par Letourneur. Nouvelle édition précédée d’une notice biographique et littéraire par Horace Meyer, Tome 1 (Paris: Lavigne, 1836).

⁴⁷ *Œuvres dramatiques de Shakspeare* [sic], traduction nouvelle par Benjamine Laroche, Tome 1 (Paris: Librairie de l’Écho de la Sorbonne, 1856).

⁴⁸ *Œuvres complètes de Shakspeare* [sic], traduction entièrement revue sur le texte anglais par Francisque Michel, Tome 1 (Paris: Firmin Didot frères, 1842).

⁴⁹ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduction par François-Victor Hugo, Tome VII (Paris: Pagnerre, 1860).

⁵⁰ John R. Elliott, „The Shakespeare Berlioz saw”, *Music & Letters* 57/3 (July 1976), 292–308.

⁵¹ G. Jean-Aubry, „A Romantic Dilettante: Émile Deschamps (1791–1871)”, *Music & Letters* 20/3 (July 1939), 250–265.

⁵² Vera Micznik, „Of Ways of Telling, Intertextuality, and Historical Evidence in Berlioz’s *Roméo et Juliette*”, *19th-Century Music* 24/1 (Summer 2000), 21–61.

irodalmi hűséget, hiszen Roméo és Juliette így még egyszer búcsút vehet egymástól, felidézve korábbi elválásuk (No. 14 Duo) zenei emlékeit: a negyedik felvonásbeli kettőst keretbe foglaló, s már a prolókus végén megelőlegezett, négy szólócellóra hangszerelt D-dúr téma B-dúr változatát („Ô, ma femme”, 16. kotta), melynek érzéki és bensőséges hangjára később Verdi is emlékezett az *Otello* partitúráján dolgozva;⁵³ egy nagyívű dallamot („Dieu, quelle est cette voix”, 17. kotta) eredeti D-dúr hangnemében, s egy további zenei gondolat A-dúr variánsát (18. kotta), amely megintcsak Shakespeare szellemét idézi meg.⁵⁴ A fülemüle- és pacsirtaszó, nappal és éjszaka kettősségével játszadozó szöveget zenébe öntő téma a negyedik felvonás első képében háromszor is felhangzik, egyre fényesebb magasságba emelkedve: az első két alkalommal Juliette énekli, előbb B-dúrban kezdve, majd H-dúrban. Harmadjára Roméo veszi át, C-dúrba transzponálva – ekkor már ő az aki maradna, s Juliette az, aki távozásra inti. A félhangonként emelkedő, fokozatosan felragyogó ismétlés modelljét alighanem Meyerbeer opéra-comique-jában, a *L'Étoile du Nord*-ban (1854) kell keresnünk: a főhősnő, Catherine édesanyjának jövődőléséhez itt olyan emlékeztető téma kapcsolódik, amely a nyitánybeli exponálását követően minden alkalommal egyre magasabbra transzponálva hangzik el: a No. 3 melodrámban Gesz-dúrban, a No. 9^d imában G-dúrban („Veille sur eux toujours”), míg a harmadik finálé végén Asz-dúrban (No. 19).⁵⁵ Gounod tetszését az ötlet olyannyira elnyerte, hogy már *Faust*-jának 1859-es opéra-comique-változatában is alkalmazta. Ott a deliráló Marguerite énekel egy hasonlóan sugárzó, igaz, nem kis-, hanem nagyszekundonként emelkedő témát („Anges purs, anges radieux...”, G-, A-, majd H-dúrban). Az éteri ragyogást mindhárom esetben hárfakíséret teszi még fényesebbé.

Andante (♩ = 60)
ROMÉO

Ô, ma fem-me! ô, ma bien ai-mé-e! La mort en a-spi-rant ton ha-laine en bau-mé-e N'a pas al-té-ré-ta beau

16. kotta: Gounod, *Roméo et Juliette*, No. 22 Scène et duo, 45–52. ütem

Moderato
JULIETTE

Dieu! quelle est cet-te voix, dont la dou-ceur m'en - - - chant - - - te?

animez un peu

17. kotta: Gounod, *Roméo et Juliette*, No. 22 Scène et duo, 125–128. ütem

⁵³ Az *Otello* első felvonását záró szerelmi kettőst bevezető téma azonos hangszerelésére Steven Huebner hívta fel a figyelmet: *The Operas of Charles Gounod* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 158.

⁵⁴ Barbier–Carré (IV,1,1), vö. Shakespeare (III,5).

⁵⁵ *L'Étoile du Nord, Opéra comique en trois actes, Paroles de M^r. E. Scribe, Musique de G. Meyerbeer* (Paris: Brandus et C^{ie}, lemezszám: B. et C^{ie} 2406 [1854]).

Andante ROMÉO

Non! non, ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'a - lou - et - te!

Allegro (♩ = 80)

C'est le doux ros - si - gnol con - fi - dent de l'a - - - mour!

18. kotta: Gounod, *Roméo et Juliette*, No. 22 Scène et duo, 248–256. ütem

Moderato LA GRANDE-DUCHESSE

Voi - ci le sa - bre, le sa - bre le sa - bre, voi - ci le sa - bre, le sa - bre de mon pè - - - re,

Piatti Fl, Ob

Pist

Trb

19. kotta: Offenbach, *La Grande-duchesse de Gérolstein*, No. 6^b Couplets du sabre, 19–23. ütem

Verdi és Gounod művével ellentétben Offenbach opéra-bouffe-jában az emlékeztető témák visszatérése sem hangnem, sem zenekari letét tekintetében nem mutat lényeges, dramaturgiai jelentést befolyásoló változást. A Nagyhercegnő Kard-kuplójának refrénje (19. kotta), amely a nyitányban kétszer (4–12. ill. 120–128 ütem), az első felvonás fináléjában ötször ismétlődik változatlanul, ugyanúgy D-dúrban és fényes tutti hangszerezésben szólal meg a csatát nyert Fritz második felvonásbeli visszatérésekor (No. 9, 100–109. ütem) mint akkor, amikor hősünket nászéjszakájáról ismét csatába küldik (No. 18^c „À cheval”, 137–141. ütem). Offenbach és librettistái nyilvánvalóan parodisztikus szándékkal alkalmazzák az emlékeztető motívumok technikáját: Fritz közlegény az első felvonás végén csak azért felejt el magával vinni a Nagyhercegnő által adott kardot, hogy visszajöhessen érte, s így legyen rá ürügy, hogy még egyszer elénekelhesse a refrént.

* * *

Összegzőképpen megállapíthatjuk, hogy a tanulmányban elemzett zeneszámok dramaturgiai szempontból nem mutatnak lényeges különbséget. Offenbach parodisztikus balladája épp úgy a cselekményre vonatkozó dalbetét, mint a *Don Carlos* Fátyol-dala, vagy Stéfano apród dala a *Roméo et Juliette* harmadik felvonásában. Lényeges különbségek inkább a dalbetétek számában és zenei megformálásában figyelhetők meg. Míg a két operában a dalok inkább kivételnek számítanak az áriák, együttesek és nagyszabású kórustételek egymásutánjában, addig az

opéra-bouffe zeneszámainak jelentős része ilyen dalbetét. Bár a strófikus forma és a szillabikus szövegkezelés mindhárom műben jellemző, figyelemre méltó eltérés, hogy Offenbach balladájában nem találunk olyan, az előadó vokális virtuozitását bemutatni hivatott *cadenzát*, mint Verdi és Gounod zeneszámainak végén. Fontos különbség van a dalbetétek kontextusában is: nem csak annyiban, hogy az opéra-bouffe-beli balladát prózadialógus vezeti be, hanem parodisztikus jellegében is: erre vezethető vissza a refrén kezdetén a kulisszák mögül felhangzó, groteszk, szándékosan elhangolt klarinét-dallam, mely feltűnően hasonlít Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* „Boszorkányszombat” tételére.

Figyelemre méltó eltérések érhetők tetten az emlékeztető motívumok kezelésében is. Míg Verdi és Gounod variálja a reminiscenciaként visszatérő témákat, s azok tonalitás, hangszerelés, valamint színpadi jelentés tekintetében érdekes változásokon mennek keresztül, addig Offenbach Kard-kupléjának a darab több pontján visszatérő induló-refrénje („Voici le sabre de mon père”) hangnem és letét szempontjából nem mutat lényeges eltérést. Az operai eszköztárból kölcsönzött technikát az operettszerző ezúttal is parodisztikus célzattal és módon alkalmazza, amely szándék a színpadi összefüggésből, a szövegkönyv megformálásából is nyilvánvaló.

Bozó Péter